

1949 年之后中国现代长篇小说 修改的困境及影响

——以茅盾及《子夜》的修改为中心

李城希

内容提要 完成并定型于 20 世纪 30 年代前后的中国现代长篇小说特别是其中具有经典意味的名著如《倪焕之》、《子夜》、《家》、《骆驼祥子》、《死水微澜》等，在 1954 年前后被人民文学出版社等重要出版机构要求修改之后重印，这一跨时代集体修改面临多重深层困境；困境的产生具有多重深层原因；困境中的修改有种种表现；困境中的修改对中国现代文学在当代中国及世界的传播、接受与研究产生了深远的历史性影响。

完成并定型于 20 世纪 30 年代前后的中国现代长篇小说特别是其中具有经典意味的名著如《倪焕之》、《子夜》、《家》、《骆驼祥子》、《死水微澜》、《暴风雨前》、《大波》等，在时隔 20 甚至近 30 年之后的 1954 年前后被当时的人民文学出版社、作家出版社等重要出版机构要求修改之后重印^①。这是中国现代长篇小说在 1949 年之后经历的一次跨时代集体修改，具有非同寻常的意义。此前对这一问题现象有所关注但存在根本性认识问题，主要表现在：1、修改行为之所以发生，是因为中国现代作家的审美创造能力在 1949 年之后衰退甚至衰竭。“他们写不出新的长篇，只好不惜代价去修改旧作”^②，这是对修改行为发生原因的明显误解，更是对现代作家特别是长篇小说作家在 1949 年之后审美创造能力的误解，“现代文学发展至 1949 年，不过短短三十二年时间，许多作家的创作正处在形成自己艺术风格的探索过程之中”^③，如茅盾、巴金、老舍、李劫人等正处盛年，审美创造力远未衰退更未衰竭，巴金、老舍是其典型。同时，当他们得知自己时隔多年的长篇旧作需要修改重印时，一开始是试图拒绝而不是“不惜代价去修改”。2、修改行为之所以发生，是因为中国现代作家试图通过已完成并定型作品的修改走进新时代。“小说家们修改旧作的主要动因，迎合一种新

的文学规范，表现新的国家意识形态……一旦旧作有了重印的机会，他们就会认真修改”^④。这里的“迎合”二字是对中国现代小说家的人格或精神世界独立性的根本误解，是对艺术规律特别是修改行为本身复杂性的误解。事实恰好相反，中国现代作家深受五四新文化运动影响并具有开阔的世界文化视野及宏大艺术追求，修改行为之所以发生是修改要求无法拒绝之后的无奈选择，而不是有投机之嫌的“一旦有了重印的机会，他们就会认真修改”，叶圣陶、茅盾等人也都以不同方式表示旧作不必重印。3、修改行为之所以发生，是因为现代作家“悔其少作”（鲁迅语）。现代作家“进入 50 年代以后”为曾经的“小资产阶级的自我表现”式的“写作感到愧疚，所以一旦旧作有了重印的机会，他们就会认真修改”^⑤。这一认识深度误解了中国现代作家的宏大艺术理想和追求，误解了中国现代作家对自己曾经的艺术创造能力及其结果的充分自信。对于曾经的创作他们不仅没有“感到愧疚”，相反，对其艺术价值都有明确、持续、充分的自我肯定。同时，这一认识隐含着现代作家不懂艺术规律，认为只要是自己的作品就可以任意修改。恰好相反，他们深知艺术创造过程具有不可逆性，创作一当完成作家本人根本不可能重返曾经的创作境域及状态，而长篇小说自我完善式的修改严格说来只

有重回曾经的创作的境域及状态之中才能真正进行。由此,当早已完成并定型的中国现代长篇小说特别是其中的名著在1954年前后必须修改时,沐浴五四自由之风的中国现代作家们一开始就陷入深深的困境。

1949年之后中国现代长篇小说的修改对中国现代作家及现代长篇小说本身、对中国现代文学在当代中国及世界的传播、接受与研究等等都产生了深刻的历史与世界性影响,因此,很有必要对这一现象予以深入研究,从而认识中国现代文学在1949年之后的存在状态及命运;认识中国现代作家进入当代之后所面临的现实生活和精神困境;深切理解中国现代长篇小说跨时代集体修改对中国现代文学在当代中国与世界的接受所构成的扭曲性影响从而理解重回这一历史本身的迫切性;深切感受中国现代作家曾经的艺术理想、才能和艺术追求,由此认识他们曾经创造的长篇小说艺术所具有的历史与人类艺术价值。

一 1949年之后中国现代长篇小说修改面临的多重困境

如果不深入1949年之后中国现代长篇小说修改的具体情形之中就很容易认为当新的时代向中国现代作家提出要求,直接间接经过第一次文代会洗礼的作家们也意识到这一要求的迫切性,自身创作能力已衰退甚至衰竭但又愿意主动“迎合新的文学规范”并试图通过旧作修改这一途径或方式进入新的时代,于是修改就可以顺畅地进行。但事实远非如此,1949年之后,当中国现代作家得知自己的长篇旧作必须修改重印,他们普遍“大吃一惊”^⑥的同时一开始就陷入无法跨越的历史与艺术困境之中,这主要表现在:

1、不必修改与必须修改:作家的自我肯定与修改要求之间的矛盾,1949年之后中国现代长篇小说修改的困境。1949年之后中国现代长篇小说修改困境的首要表现是现代作家对作品艺术价值的自我肯定与修改要求之间的矛盾。中国现代作家如叶圣陶、茅盾、巴金、老舍、李劫人等对自己在30年代前后完成的长篇小说的艺术价值都有明确、持续、充分的自我肯定,在他们看来,早已完成并定型的长篇旧作本身的历史与艺术特性决定了这一

作品即使存在某种缺陷也根本不应且没有必要修改。茅盾在《子夜》完成之际就这样说,“此书在构思上,我算是用过一番心的”^⑦,他所说的“用过一番心”就是指《子夜》审美创造的超越性,是超越历史与时代的创新之作,这是对《子夜》艺术价值充分的自我肯定。时隔七年的1939年,当人们问及《子夜》“是怎样写成的”时,他这样说,“这一个题目在《子夜》的后记上我已经说过了”^⑧,这是对《子夜》艺术价值的再度肯定,更重要的是他还从读者反应来肯定《子夜》的艺术价值,“《子夜》出版后三个月内,重版四次;初版三千部,此后重版各为五千部;此在当时,实为少见……向来不看新文学作品的资本家的少奶奶、大小姐,现在都争着看《子夜》……此外,听说电影界中人物以及舞女,本来看新文学作品是有选择的,也来看《子夜》”^⑨,这一接受盛况给了茅盾充分的自信并伴随着茅盾的整个人生。

与茅盾相比,叶圣陶、巴金、老舍、李劫人等对自己的长篇小说的艺术价值的肯定有过之而无不及。巴金对《家》的肯定伴随他的一生,作品问世不久他反复重读自己的作品并明确表示“的确喜欢这本书”^⑩,时隔二十二年之久的1953年他再次表示“重读这本小说,我还是激动得厉害……我自己很喜欢它”^⑪,直到1977年他仍然这样说,“今天我重读我的这部旧作,我仍然十分激动”^⑫。他之所以“激动”当有至今仍然不为人知的深层个人原因,但无疑是对作品本身艺术价值的自我肯定,在他自己看来《家》一定达到了某种令他满意的艺术境界。老舍对自己的创作特别是《骆驼祥子》的自我肯定更为直接,“当我刚刚把它写完的时候,我就告诉了《宇宙风》的编辑:这是一本最使我自己满意的作品”^⑬,1951年老舍“检讨”也就是回顾自己创作的得失时仍然这样说,“《骆驼祥子》……朴素,简劲有力”^⑭,老舍对《骆驼祥子》等作品的自我肯定始终溢于言表^⑮。李劫人对《死水微澜》三部曲艺术的自信与肯定更是如此^⑯。

中国现代作家对自己作品艺术价值的自我肯定具有非同寻常的意义,它是五四高张自我与个性精神的延续与表现;是走向世界的现代中国知识分子独立与自信的重要表现;是在世界文化与艺术视野中对作为人类艺术重要构成部分的中国现代文学艺

术价值的自我肯定。

由此,早已完成并定型的长篇旧作在他们自己看来即便存在某种他们已经意识到的瑕疵也根本无须修改。但是,1954年前后,当他们自己肯定的作品被人民文学出版社等官方出版机构要求修改并重印时,他们一定意识到了这是新的时代对他们曾经自我肯定的作品的直接否定,由此,他们一开始就陷入旧作不必修改与必须修改的困境之中。

2、不宜修改与必须修改:长篇旧作的历史特性与修改要求之间的矛盾,1949年之后中国现代长篇小说修改的困境。已完成小说特别是长篇小说是特定时期作家艺术才能的表现,从语言到人物形象都承载了特定的时代风情并成为特定的时代符号与记忆。由此,对已成历史的作品哪怕非常微小的改动都有可能改变作品的历史存在状态,在篡改历史的同时也掩盖了作家特定时期的艺术特性从而欺骗后来的读者,这与艺术对真善美的追求直接背离。仅从作品的语言来看,“任何语言都是一定社会历史的产物。有些词汇可能具有较长的生命力。有些却在悄悄地粘合社会、历史变迁的印迹”^⑧,如果对这样的语言进行修改就“会使作品失去历史的风貌”^⑨,也就是仅仅是作品语言的修改就会让作品失去历史感。因此,已完成长篇小说本身的历史与艺术特性决定了它的不宜修改,而这与1949年之后的修改要求之间显然存在矛盾。

因此,当现代作家们得知自己的长篇旧作必须修改时,在历史与艺术意识的作用下,他们立即陷入已完成作品的不宜修改与必须修改这一困境,不修改就与时代要求相背离,而修改则是对已完成作品本身的历史与艺术特性的直接破坏,这一困境从茅盾等人的表述中可以清楚看出。《子夜》修改前后茅盾一言未发^⑩,但其面临的困境从《蚀》三部曲的修改可以明了。关于《蚀》的修改茅盾曾这样说:“当一九五四年人民文学出版社打算重排这三本小说的时候,曾建议我修改其中的某些部分;那时候,我觉得不改呢,读者将说我还在把‘谬种流传’,改呢,那就失去了本来面目,那就不是一九二七——二八年我的作品,而成为一九五四年我的‘新作’了。这矛盾似乎颇不易解决。”^⑪茅盾清醒意识到自己近三十年前的作品毫无疑问带有深深的时代印记也带有本人特定时期的艺术特点及缺陷,但如果把它们看成“谬

种”而加以消除那就是缺乏历史意识,如果着意消除这样的“谬种”那就是粉饰个人特定时期的艺术缺陷,让“旧作”成为“新作”从而欺骗后来的读者。他所说的“这矛盾似乎颇不易解决”就是面对修改要求时所陷入的困境,而茅盾所面临的这一困境可以说是中国现代作家修改长篇旧作时面临的普遍困境。叶圣陶1957年修改旧作时就是如此,“内容如果改动很大,那就是新作而不是旧作了。即使改动不大,也多少要变更写作当时的思想感情”^⑫。显然,在作家本人看来,作品一当完成就不宜修改,任何修改都会让旧作成为“新作”从而改变已完成作品的历史与艺术特性,对后来的读者具有欺骗性。因此,长篇旧作的不宜修改与必须修改之间的矛盾是1949年之后长篇小说修改面临的又一困境。

3、无法修改与必须修改:长篇小说艺术本身的系统性与修改要求之间的矛盾,1949年之后中国现代长篇小说修改的困境。长篇小说特别是“三部曲”式作品本身宏大艺术构思、审美表现的连续性与系统性;从最初的艺术构想到审美创造的最终完成这一过程的复杂漫长;其间那些近乎天赐神降因而不可复现的灵感、神奇想象、神妙的语言表达等重要艺术特性决定了长篇小说创作一当完成并定型,即便是作家本人也无法按某种新的意图对其进行修改,即使是艺术本身完善式的修改也要求作家在原初审美意图支配下重返曾经的创作境域与状态之中才能进行,而这显然不可能。

因此,1949年之后中国现代长篇小说的修改还面临着由长篇小说本身艺术的复杂性而来的无法修改与修改要求之间的矛盾所带来的困境,这一困境在《大波》的修改前后有突出表现。1949年前后的李劫人清楚意识到时代的变化并决定放弃写作,对旧作的被要求修改重印毫无心理准备。因此,当人民文学出版社要求他将《大波》“大大修改一下重印”^⑬时,三部曲式长篇小说本身艺术的复杂性让他在“去掉重新写成的十几万字初稿”之后不得不“从《死水微澜》起按顺序修改”^⑭,这里所说的“按顺序修改”实质上就是试图重返《死水微澜》三部曲曾经的创作过程与状态之中并从起点处开始修改,如他所说,“《死水微澜》因为基础不错,改的只有十分之一,不很费劲。《暴风雨前》改了三分之二”^⑮。《死水微澜》之所以

修改相对顺畅,与其说是因为“基础不错”不如说是处在三部曲的起点因而不存在作品之间艺术的内在联系问题,其复杂性因此相对最小。《暴风雨前》的修改实在是等于重写,之所以仍然相对轻松,其原因还是由于处在三部曲的中间,内在的艺术相关性与复杂性仍然相对较小,而《大波》由于处在三部曲最后,其内在的艺术相关性与复杂性大为不同,最终因此无法修改而只好重写。然而,不仅重写过程极其艰难,“一九五四年写的那一遍,不好,就丢掉了。一九五五年又写了第二遍,十多万字,看后觉得仍不好,也丢掉了。现在在写第三遍”^⑧,自1954年开始直到1957年^⑨,虽历时四年之久但重写最终未能完成。之所以如此,其重要原因就在于李劫人已深深陷入了长篇小说特别是三部曲式作品的不可修改与必须修改的困境之中。

与李劫人不同的是,叶圣陶、茅盾、巴金、老舍等人在意识到长篇小说的不可修改性之后由于采取了“执中”的方法才得以勉强摆脱这一困境。

4、费时修改旧作不如另创新作:长篇小说修改所需时间和精力与修改要求之间的矛盾,1949年之后中国现代长篇小说修改的困境。1949年之后中国现代长篇小说的修改困境还表现在,旧作必须修改,但如按新的时代意图修改旧作即便可能,所需时间和精力将难以预料甚至如李劫人那样没完没了。这对于那些打算搁笔不再写作的现代作家而言也许不是问题,但对于那些在新的时代还打算继续写作的巴金、老舍等人来说,用这样的时间和精力去另创新作毫无疑问会更有意义,但现实显然不允许,这让他们一开始就陷入费时修改旧作不如另创新作的矛盾和痛苦之中。

这里有两种情况,一是作品完成之后作家本人在对作品感到满意的同时明确意识到作品存在的某种艺术缺陷,但不愿费时费力修改。老舍就是如此,虽然他对《骆驼祥子》非常满意,但早在40年代他就这样说,“《祥子》自然也有许多缺点。使我自己最不满意的是收尾收得太慌了一点……这,可是没法补救了,因为我对已发表过的作品是不愿再加修改的”^⑩。50年代初,他再次重复自己的这一观点,“作品一经发表,即似‘嫁出去的女儿,泼出去的水’,我不再注意它们”^⑪,由此可以看出老舍在1949年之后根本无意修改自己哪怕有明显“缺点”的任何旧作。老舍所说的“不愿再

加修改”有多重意义:一是尊重历史,将作品最初面貌交给读者。二尊重艺术规律,艺术缺陷的产生有其深层复杂原因,即便费时费力修改也难以消除。三是珍惜时间和精力,与其在旧作那里逗留纠缠不如另创新作。

另一种情况则是,作家本人对自己的作品很满意,也意识到了艺术上的某些缺陷,但时代转折使得旧作与新的时代特别是意识形态之间存在距离越来越明显,这样的旧作根本无法修改,更无法按新的时代要求修改,如果修改将会没完没了。1953年《家》面临修改之际巴金这样说,“《家》……这样的作品当然有许多的缺点……不过今天看起来缺点更多而且更明显罢了”^⑫,他所说的“今天看起来缺点更多而且更明显”就是在新的时代特别是意识形态等因素作用下旧作与新的时代之间存在的明显距离。面对这一问题巴金“本想重写这本小说”但“终于放弃了这个企图”^⑬,“重写”就是因无法轻易改动而试图作根本修改的方式,而“放弃了这个企图”的直接原因在于他“还想用以后的精力来写新的东西”^⑭。在费时费力修改旧作与另创新作之间,巴金作出了明确的选择。面对旧作与新时代之间的距离,如果真的动手修改不知会耗费多少时间和精力,仅从巴金后来将《家》中的“底”换成“的”字就可以看出^⑮。而如果是思想内容及艺术的修改就更无法知晓,李劫人重写《大波》且最终未能完成就是明显表现,所费时间和精力现在看来完全是浪费。

二 中国现代长篇小说修改困境产生的原因

如果没有触及中国现代作家的灵魂并与他们内心深处的艺术理想和追求产生根本冲突,或者说艺术如果在这些作家的内心深处不是目的而仅仅是达到某种生活目的的手段,1949年之后中国现代长篇小说的修改对于他们而言就根本无所谓困境可言,他们完全可以按新的时代要求迅速对自己的旧作进行修改甚至直接将其“涂红”了事,被要求修改的每一部长篇小说都为这样的修改留下了足够的空间。中国现代作家之所以未作如此选择,在巨大的时代转折面前仍然珍视与新的时代存在明显距离的旧作有其深层复杂的内在原因,这就是:

1、修改要求与中国现代作家的新文学理想之

间的矛盾。1949年之后中国现代长篇小说的修改之所以陷入困境,其首要原因就是修改要求与中国现代作家的新文学理想之间存在无法调和的矛盾。中国现代作家在新文学发生之初就开始了艺术的超越性追求,这就是抛弃一切直接的现实功利目的,创造具有人类意义与价值的经典。

梁启超在倡导诗界革命、文界革命、小说界革命时以欧洲文学为参照,为中国文学确立了全新的理想和发展方向,“寄语某君,自今以往,更委身于祖国文学……苟能为索士比亚、弥尔顿,其报国民之恩者,不已多乎”^③,在这一理想支配下,梁启超极力强调艺术的开创性,“今日不作诗则已,若作诗,必为诗界之哥伦布、玛赛郎然后可”^④,为中国文学确立了全新的目标、理想和艺术境界。

中国新文学直陈这一理想并被胡适在新文学发生之初清晰表达,“要前空千古,下开百世……为大中华,造新文学”^⑤,这一宏伟理想成为中国现代作家不断探索与创造的根本动力。鲁迅在留日时期就对欧洲文学极力推崇^⑥,他心中的理想文学是欧洲的悲剧、喜剧,理想的作家是卢梭式的“疯子”^⑦,即具有充分的独立意志与批判精神。茅盾在开始文学创作之前对欧洲文学有较为全面的认识并阅读了大量作品,他表示“我爱左拉,我亦爱托尔斯泰”^⑧,欧洲经典作家作品所达到的艺术境界一开始成为茅盾向往和追求的目标,直到逝世前不久他仍然强调要写能“经得住时间的考验”^⑨的作品,他所说的能“经得住时间的考验”的作品就是经典。老舍说“五四”让他“献身文艺写作”^⑩,他极力强调要创造“能传久的作品”^⑪。40年代的沈从文在强调艺术为政治服务的背景下极力强调要“使文学作品价值,从普通宣传品而变为民族百年立国的经典”^⑫等等,这些表明“经典意识与经典作品的创造成为中国现代文学进程中不可动摇的理想与追求”^⑬。

在经典意识作用下,中国现代作家们经过不懈的努力,在短短的32年时间内创造出了《倪焕之》、《子夜》、《家》、《骆驼祥子》、《死水微澜》、《围城》等具有经典意义的作品,他们以各自不同的审美理想和方式表现了作为人类重要构成部分的现代中国人的生存状态和精神世界,不仅作家本人对此给予充分肯定,问世之初即得到中国与世界读者的认同和接受。但是,1949年之后中国现代长

篇小说的修改要求在相当大的程度上是对现代作家经典意识与追求的直接否定,修改行为是对已成经典的直接破坏,是对无论人生还是创作都正处盛年的他们进一步探索与追求热情的无情熄灭。正是强烈的经典意识与经典创造的理想和追求与修改要求之间的冲突使得1949年之后中国现代长篇小说的修改一开始就陷入深层精神困境之中。

2、修改要求与现代作家业已形成的个性和风格之间的矛盾。修改要求与作家已经形成并在作品特别是长篇小说中表现出的艺术才能、个性和风格之间的矛盾是1949年之后中国现代长篇小说修改陷入困境的又一重要原因。

中国现代作家在短暂的面向世界的过程中就形成并表现出不同的艺术个性和风格,“茅盾的作品就常常偏重于客观的描绘,而巴金的作品则常常偏重于情感的抒发”^⑭,老舍的作品表现出“独具一格的老舍式的幽默”^⑮,沙汀在“抗战爆发之后……其杰出的成就使作家得以跻身于抗战后最杰出的讽刺小说家之列”^⑯,其他如赵树理、路翎、钱钟书、张爱玲等都已形成并表现出明确的个人艺术风格。如果不顾及历史与艺术规律而按变幻的时代要求任意改动旧作就会“破坏作品的风韵格调”^⑰,这里所说的“风韵格调”就是作品所表现出的艺术个性和风格,对已成作品的修改实质是对艺术风格的整体破坏。

因此,1949年之后长篇小说的修改要求是对现代作家已经形成并表现出的多样艺术个性和风格的漠视与否定,是对已经形成并表现在作品中的艺术风格的直接破坏,实质上是对各具个性的作家们的精神世界的否定,这与现代作家们自由的艺术追求构成根本冲突。

3、修改要求与长篇小说艺术自身的独立性与封闭性之间的矛盾。1949年之后中国现代长篇小说修改之所以陷入困境,第三个重要原因在于修改要求与长篇小说艺术自身的独立性和封闭性之间的矛盾。长篇小说艺术的独立性是指作品一旦完成就获得了自身的生命,如巴金所说,“任何一部作品发表以后就不再属于作家个人”^⑱,他所说的“不再属于作家个人”就是指作品一旦完成就独立于作家本人,任何修改都可能对生命本身的破坏甚至直接致其死亡,《大波》的修改是其典型。长篇小说艺术的封闭性是指创作过程的不可逆性,而艺

术自身完善式的修改则必须回到这一过程之中才能进行,除此之外的其他任何修改都只能是对作品历史性与艺术性的破坏。同时,长篇小说艺术的封闭性还指艺术自身严密的系统性。长篇小说特别是三部曲式的作品本身是一个宏大严密的系统,一当生成成就构成自身的生命系统,对其中任何一个构成要素的变动都会影响甚至直接破坏整个系统的存在状态。老舍就这样说,“我的写作的态度是:在下笔的时候,永远很用心,不肯敷衍了事……可是,作品一经发表,即似‘嫁出的女儿,泼出的水’,我不再注意它们”^⑨,老舍这里所说就涉及到长篇小说创作过程的不可逆性与作品本身的系统性问题,“不再注意”的背后是作家本人对已完成作品的无能为力。写作过程中作家有精心构建的能力与权力,但作品一当完成,就是作家本人也不可能重回哪怕是刚刚过去的创作过程,无法轻易对已成系统的作品作任何主观的变动。老舍所说的“不再注意”实质是作品完成之后其独立性与封闭性对包括作家本人在内任何加诸其上的行为的拒绝。

由此,1949年之后中国现代长篇小说的修改要求显然是对艺术自身独立性与封闭性的漠视,硬性修改显然只能是对作品本身的破坏。就现代长篇小说而言,无论是《倪焕之》、《子夜》、还是《激流》三部曲、《骆驼祥子》、《死水微澜》三部曲等等都有自身的艺术独立性与封闭性,完成之后就根本无法对其进行修改,更不要说作意识形态化的修改,否则就只能象《大波》一样,即便是重写,不仅困难重重而且最终无法完成。

三 中国现代长篇小说在困境中修改的具体情形

1949年之后,当人民文学出版社等出版机构要求中国现代作家修改时隔多年的长篇旧作时,没有哪一位作家愉快地接受了这一要求,更没有哪一位作家能够按要求完成作品的修改,相反,他们一开始就深陷修改困境。由于修改要求的必须执行,困境中修改的具体情形就值得注意:

1、得知修改旧作要求后的第一反应:试图拒绝或变相拒绝。1949年之后,郭沫若、茅盾、沈从文、何其芳、施蛰存、冯至、李劫人等都以不同方式搁笔,不再打算写作^⑩,而巴金、老舍、沙汀

等人面对新的时代正积极寻找新的艺术表现对象及方式,此前特别是时隔多年的旧作无论是对他们自己还是新的时代都已成历史,当得知自己的长篇旧作必须修改,他们如李劫人那样在感到“大吃一惊”^⑪的同时第一反应是试图拒绝或变相拒绝这一要求。

如叶圣陶在得知自己的旧作需要修改重印时,他首先选择拒绝,“我常常用炒冷饭的比喻说明旧作不必重印”^⑫,没有哪位作家不希望自己的作品不断重印特别是跨时代重印从而被更多读者接受,而如果按外来意图修改后重印旧作就是另一回事。叶圣陶的谦虚背后是他清醒意识到长篇旧作的历史与艺术特性并希望这一特性不因跨时代修改而受到任何损害。茅盾接到人民文学出版社修改并重印《蚀》三部曲的要求时,已完成旧作的历史与艺术特性首先驱使他拒绝这一要求。如他所说,《蚀》的创作因为生活问题“是现写现卖……印出来后,自己一看,当然有些不满意,有时是很不满意”^⑬,也就是他一开始就意识到作品存在的问题和缺陷,但“当我有了可能修改旧作的时候,我却又有另一种的矛盾心理”^⑭,他说的所谓“矛盾心理”就是担心旧作虽然存在明显艺术缺陷,但如果修改“就失去了本来面目”^⑮,因此“当时我主张干脆不再重印”^⑯,他说的“干脆不再重印”是对修改要求的明确拒绝,原因同样在于极力避免旧作的历史与艺术特性因跨时代修改而受到损害。对修改要求的拒绝在《子夜》这里有同样表现,“如果从版本学考察,1954年由人民文学出版社重排印行的《子夜》,修改是比较大的”^⑰,但茅盾关于《子夜》这部代表作的修改竟不置一辞^⑱,这一无声现象背后是无法拒绝修改要求后的无奈。茅盾对修改要求直接并且成功的拒绝是关于《腐蚀》的修改。同样是1954年,当“人民文学出版社将重排《腐蚀》,问我对原书有无修改。我在考虑了这几年来我所听到的关于《腐蚀》的几种意见……以后,终于不作任何修改”^⑲。

对修改旧作要求的拒绝在当时其他长篇作家中同样有明显表现。巴金1953年这样说,“这次人民文学出版社重印《家》的时候,我本想重写这本小说。可是我终于放弃了这个企图。我没法掩饰二十二年前自己的缺点。《家》已经尽到了它的历史任务了。我索性保留着它的本来的面目”^⑳,

这是对修改要求的明确拒绝。从这里可以看出,“二十二年前自己的缺点”当是出版社对巴金明确提出的修改内容和要求,而这一要求在巴金看来无法满足,他无法回到那个已经消逝或仅存在于他个人精神世界的那个时代,更无法回到曾经的创作的过程和状态,因此他选择拒绝,“索性保留着它的本来面目”。叶圣陶对修改要求的拒绝很有意味,“《倪焕之》原有三十章。1953年人民文学出版社准备把它重印,有几位朋友向我建议,原来的第二十章和第二十四章到末了儿的七章不妨删去。我接受了他们的建议”^④,但时隔五年,叶圣陶却将删去的部分悉数补上重印,“现在编文集……把删去的八章补上了”^⑤,从一删一补这一行为可以明显看出叶圣陶对曾经修改旧作要求的不满,他的悉数“补上”是拒绝修改要求的迟到表达。而老舍在40年代反复说“我对已发表过的作品是不愿再加修改的”^⑥,面对《骆驼祥子》的修改要求,他反复说“此书已出过好几版”^⑦,他试图以读者反应来拒绝修改要求,尽管这一要求最终未能满足。

2、修改要求无法拒绝之后的“执中”:思想内容根本不动,在语言文字上下功夫。尽管中国现代作家在得知自己的长篇旧作需要修改时的第一反应是试图拒绝,但这显然不可能,如茅盾所说,当他要求出版社“干脆不再重印”自己的作品时出版社“不以为然”^⑧,也就是必须修改并重印以取代原作。而当中国现代作家无法拒绝修改要求之后,他们并非如已有研究所指出的那样“一旦旧作有了重印的机会,他们就会认真修改”,而是如茅盾那样“采取了执中的方法……字句上作了或多或少的修改,而对于作品的思想内容,则根本不动”^⑨。“执中”是试图在外在的修改要求与自我肯定的旧作之间寻求平衡,既能最大限度地保护作品的原貌又能满足修改的时代要求,从而不至于因拒绝修改而与刚刚到来的新时代产生冲突。叶圣陶也是如此,旧作的“改动不在内容方面,只在语言方面”^⑩,老舍可以说是在极不愿意的情况下“删去些不大洁净的语言和枝冗的叙述”^⑪,《家》“改的只是那些用字不妥当的地方,同时我也删去一些累赘的字句”^⑫。

但是,长篇旧作的修改无论如何“执中”毫无疑问将触及作品的思想内容甚至今天看来是其核

心内容,给后来的阅读造成根本性误解。如《子夜》的修改“从内容上看,重要的修改又主要在性内容”^⑬,《骆驼祥子》也是如此,“修订本几乎删尽初版本中较明显的性叙述,共删12处”^⑭,这样的删改不可能不影响作品的内容。其中典型的如吴荪甫与王妈之间涉性内容的删改直接导致后来对吴荪甫形象认识的严重扭曲,如修改本删去了“这脸上有风骚的微笑,这身上有风骚的曲线和肉味”^⑮等关于王妈的身体以及王妈在与吴荪甫发生性关系过程中的主动表现等内容,吴荪甫也因此在此相当长的时间内背上了强奸老妈子的恶名。此外就是初期工人运动年轻的领导者苏伦与玛金独处时两人之间性冲动的表现也作了重要删改^⑯,把充满青春及正常欲望的年轻人变成无欲无求的革命机器,直接影响这个特殊人物形象群性格的丰富性。即便是纯语言的修改,一旦改动在改变作品历史状态的同时无疑会伤及作品的内容,如“文字上的修改,《倪焕之》改动最多”^⑰,“《子夜》,修改……总计达六百二十余处”^⑱,而“《骆驼祥子》……做了90余处文字修改”^⑲,仅就“文字的调换”而言,如巴金将《家》中的“底”字全部换成“的”字,《子夜》将“汽车夫”改成“司机”、“看护妇”改成“女护士”等“就淡化了作品的历史感和社会风情”^⑳,直接影响后来人对这些作品的历史感受和理解。

值得注意的是,尽管当时的作家们试图以“执中”方式修改自己的旧作,但在具体修改过程中都明显突破了“执中”的原则,如《倪焕之》删去了“原来的第二十章和第二十四章到末了儿的七章”^㉑,《骆驼祥子》“第二十四章被全删”^㉒,这样的修改就不是“执中”而是对原作的大幅度破坏。

中国现代作家在特定历史时期选择“执中”方式修改自己的旧作,其意在最大限度保护旧作的历史与艺术状态,没有哪一位作家对自己的作品作了意识形态化的“涂红”式修改。

3、修改的“机遇”:现代汉语规范化与现代长篇小说中民国话语的“当代化”,在语言上反复修改以示与修改要求的不断靠近。如果没有1955年汉语规范化问题的提出,中国现代作家“执中”的修改方法能否满足修改的最终要求就很值得怀疑,之所以要求修改就是要触动作品的思想内容,

仅仅在语言文字上下功夫显然无法满足修改的要求。因此,1955年汉语规范化问题的提出对中国现代长篇小说的修改而言与其说是一次语言本身的规范问题不如说是一个重要机遇,为长篇旧作的修改提供了一条重要出路,“1955年10月全国现代汉语规范化问题学术会议召开,接着《人民日报》发表社论号召作家们注意语言的规范化。这得到了许多作家尤其是资深作家的响应”^⑧,之所以如此,一个重要原因就是他们现在仅仅“在语言文字上下功夫”就能够满足或应付修改的要求,从而尽量避免因硬性修改伤及作品的思想内容。如巴金,1954年曾拒绝修改《家》的要求,汉语规范化要求的提出就为巴金指出了一条“执中”之路,“1957年开始编辑《巴金文集》,我又主动地改了一次《家》,用‘的’字代替了‘底’”^⑨,他的“主动”是找到了出路后的愉快表现,这样的修改虽然改变了作品的时代气息,但如果既能满足修改的要求又尽可能不伤及作品的思想内容就没有比这更好的选择了。

叶圣陶非常自觉地按汉语规范化要求修改旧作,他说“在应该积极推广普通话的今天,如果照原样重印,我觉得很不对”^⑩,因此,《叶圣陶文集》的出版做了大量语言文字上的规范化修改,如他所说改得“满页朱红”^⑪,其中“《倪焕之》改动最多……经过了七个月才编成”^⑫,这样的修改在相当大的程度上满足了汉语规范化的要求,“用50年代的规范汉语取代了20年代的书写语言”^⑬,但叶圣陶在语言文字上精细修改的意义并非“主要就是为了推广普通话和汉语规范化”^⑭,推广普通话和汉语规范化完全可以用新作或其他方式进行,其根本意义仍然在于通过语言文字的规范化修改既不伤及作品的思想内容又能满足修改的时代要求。同时,通过繁复的语言文字规范化修改显示修改长篇旧作的“决心”,避免旧作思想内容受到伤害的同时也避免了其他作家因“执中”难有更进一步的作为而受到影响。如茅盾等人在1954年修改自己的作品之后就不再问及此事,如果不是语言规范化这一问题被提上日程加上叶圣陶等人的作为,他们的修改能否“过关”就是问题。因此,叶圣陶在语言上下功夫会自觉不自觉地转移出版机构对其他作家修改行为和状态的注意。

4、无法修改后的重写:在修改要求与个人艺

术理想之间。1949年之后现代作家长篇小说修改陷入困境最重要表现就是旧作无法修改后的重写,其中最典型的是重写《大波》。

叶圣陶、茅盾、巴金、老舍等人之所以最初能够或敢于试图拒绝修改自己的作品,其重要原因也许在于他们的作品固然表现了他们所处的时代但毕竟没有表现那个时代的某一核心政治事件并在新的时代看来对这一事件存在重要认识问题,因而没有与1949年之后的时代要求产生根本冲突。但是,如果象《死水微澜》三部曲那样是对1949年之前的核心政治事件如辛亥革命等问题的直接表现并对这样一些重要事件做出了自己的审美判断,而这样的判断与1949年之后的认识之间产生重要甚至根本距离时,面对修改要求作家就会陷入深层困境,修改要求无法通过“执中”方式来满足而只能“重写”,这在重写《大波》的过程中非常突出地表现出来。

《大波》之所以要重写,其重要原因就在于作家本人意识到自己曾经对辛亥革命等问题的认识与新的时代之间存在极大距离,“由于解放后我参加了政治学习(我对政治学习是用了功的),回头再看辛亥革命运动,比前二十年更清楚,更透彻了”^⑮,这一距离已被出版社注意到并要求他“大大修改一下”^⑯,出版社的要求连同他对自己的作品与时代之间距离的清醒认识给李劫人带来了巨大的精神压力,同时,《大波》重写过程中亲历对胡风 and 流沙河的批判极大增加了这一压力。批判《草木篇》时李劫人一开始还为流沙河辩护,认为“对《草木篇》的批评……是很粗暴的”^⑰,但结果大出他的意料,他很快公开检讨^⑱。因此,《大波》的修改是在持续巨大的精神压力中进行,这样的修改当然也就无法轻易完成,自1954年着手修改直到1962年的八年间,他不仅数易其稿,“《大波》现在正在写,一九五四年写的那一遍,不好,就丢掉了。一九五五年又写了第二遍,十多万字,看后觉得仍不好,也丢掉了。现在在写第三遍,已写了十七万字……拿现在写的七章来看,人物形象就很不一,还得再下功夫改,我是愿意多改的”^⑲,最终因巨大精神压力以及体力消耗“在赶写原订第四部时病逝”^⑳。《大波》的重写与曾经的创作过程相比可谓大相径庭,曾经的创作非常轻松,“《大波》里的事情本有首尾,我自己又参加

过,还怕写不出来吗?所以根本就不去构思……就寄出去了”^⑧,之所以如此,根本原因在于作家主体性的存在与消失。

四 修改对中国现代文学在当代中国与世界的传播所构成的历史性、世界性影响

1949年之后中国现代长篇小说的修改不仅是中国现代长篇小说也是中国现当代文学发展进程中的重要事件和现象,这一自上而下式的被要求修改完全不同于作家本人对作品艺术完善式的修改,具有深刻历史意义及深远历史影响:

1、修改的性质:中止或中断中国现代文学精神在当代中国延续的重要方式。1949年之后中国现代长篇小说的修改有其不可忽略的重要性质:首先,它是直接中止或中断中国现代文学精神在当代中国延续的方式。中国现代文学在1949年因时代交替中断因而是未完成的文学史,但中国现代文学所秉承的五四精神无疑会以各种各样的方式在当代延续和表现^⑨。现代文学作品特别是长篇小说是中国现代文学精神的重要载体,修改这些长篇小说的重要意图就是消除存在和表现于其中的中国现代文学精神。其次,它是1949年之后改造中国现代作家这个特殊知识分子群体的重要方式。对中国现代作家这个特殊的知识分子群体的思想改造实质上自第一次文代会就已开始,周扬的报告发出了明确的思想改造要求,“毛主席的《在延安文艺座谈会上的讲话》规定了新中国的文艺的方向……深信除此之外再没有第二个方向了,如果有,那就是错误的方向”^⑩,如果说这是对中国现代作家思想改造的整体提醒,那么,中国现代长篇小说的修改可以看作是紧随其后改造知识分子的具体方式,“50年代初长篇小说的修改浪潮是有知识分子的改造运动作为背景的”^⑪。再次,它是1949年之后历史意识与历史观不断扭曲的重要表现。1949年之后中国现代长篇小说的修改在文学领域开启了历史为我所用而不是尊重历史的先河,对这一历史为我所用式的修改极大改变了这一历史的原初形态,尊重历史这一最基本历史意识和观念在此首先被扭曲,为不久到来的“文革”打开了观念的闸门也埋下了祸根。

2、修改的影响:“伪文本”的出现及其多重

负面影响。如果把完成并定型的长篇小说初版本称为元文本,那么,1949年之后中国现代长篇小说修改的最直接结果就是“伪文本”的产生。茅盾一开始就清醒意识到旧作一经修改“就失去了本来面目……而成为……‘新作’了”^⑫,而这样的“新作”实质就是伪作。伪文本主要表现在:最表层的语言、叙事方式、乃至结构等因跨时代修改而失去历史感;新的时代审美意图特别是意识形态的渗入甚至直接嵌入;修改后的作品艺术逻辑被打乱,艺术形象被改变。就《子夜》而言,“如果把《子夜》的初版本同1954年修改版加以比照,会获取这样的深切的印象:事情经过了二十年,许多地方留下了时代的印迹和作家思想观念、审美经验变易的走向”^⑬,事实是1954年的修改是在非常被动的情形下进行,《子夜》的原貌被硬性改变。

由于中国现代长篇小说的修改,修改本或伪文本直接替代初版本或元文本在当代中国与世界流传,其重要影响在于:首先,修改本的出现让当代中国与世界的读者对中国现代长篇小说艺术本身产生误解。典型的如《家》仅将“底”字换成“的”字,《子夜》将“汽车夫”改成“司机”等等就使作品失去原有的历史感;对《子夜》中王妈“风骚”形象的修改,让本是两厢情愿的男女关系变成了吴荪甫强奸王妈,吴荪甫因此遭遇道德审判,等等。其次,修改本的出现让当代中国与世界的读者对中国现代作家的艺术理想及艺术才能产生误解。如20世纪80年代中期开始直至90年代对茅盾及其《子夜》艺术价值的持续否定,“所依据的却往往是其修订本”^⑭,其他作家也是这样。因为一些关键环节特别是“点睛之笔”的修改,作家的艺术才能及艺术追求被扭曲和掩盖。再次,对以中国现代长篇小说为载体的中外文学与文化交流、研究产生重要影响。中国现代文学是1949年之后对外文学与文化交流的重要构成部分,仅从《藤野先生》一文在中日文化交流中所起到的巨大作用就可以清楚看出,它是文化软实力的重要表现。但是,仅就《子夜》而言,由于1954年的修改本代替初版本对外翻译传播^⑮,“德译本《子夜》,柏林欧伯尔包姆文学出版社1979年版……系以1938年德累斯顿首次出版的费郎茨·库恩的译本为底本……根据1977年北京人民文学出版社新版《子夜》校订而成”^⑯,这必然影响境外读者

对作品本身及茅盾个人艺术才能的理解。《家》、《骆驼祥子》等作品同样如此,修订本成为1949年之后中国现代文学对外交流的重要依据,中国现代文学的境外接受和研究因此必然被扭曲。

此外,由于修改而不断当代化的中国现代长篇小说与当代文学及文化失去原有的历史与艺术差异或距离,从而让当代读者缺乏因时代及艺术差异而来的历史距离感、审美的陌生感,失去对那个特殊历史应有的虔敬之情,当代文学也因此忽视了距离最近的民族资源;由于修改,让当代中国与世界读者对中国现代作家的精神世界、艺术才能、艺术创造能力缺乏应有的关注和认识的热情;由于修改,人们对中国现代文学史这门课程本身的价值也同样存在负面认识,时至今日“中国现代文学”这门课程不是因这段历史本身的价值而是因1949年之后的现实需要才得以存在的认识依然存在。

3、修改行为的深刻历史教训:集体修改行为应当成为深刻历史教训。1949年之后中国现代长篇小说的跨时代集体修改行为是中外文学与文化发展进程中的重要现象,修改的性质及影响决定了这一行为当成为深刻的历史教训。首先,1949年之后在改造知识分子大背景之下的中国现代长篇小说的修改给当时的中国现代作家们造成了多大的精神压力今天已无从知晓,但从李劫人修改《死水微澜》三部曲特别是重写《大波》的过程可以感同身受,修改是对现代作家的精神折磨。其次,1949年之后中国现代长篇小说的修改对中国现代文学原初状态、中国现代文学在当代中国与世界的传播、接受与研究等等到底产生了何等程度的影响无法估计,中国现代文学的世界地位是否因修改而受到影响也无法调查。除长篇小说外,如中国现代文学中的中短篇小说在1949年之后也作了修改,有的在短时间内还多次修改^①。此外,包括散文、书信、日记等在内的中国现代文学重要文献在1949年之后的出版整理过程中作了哪些修改甚至根本改动今天同样无法估计。仅从长篇小说的修改来看,如《子夜》修改本因对王妈形象的改变引起人们对吴荪甫形象的误解那样,由于其中一些重要内容哪怕是非常微小的改动就能引起后来读者对作家的艺术理想及才能、作品思想内容及艺术价值等产生根本误读。因此,与中国现代文学原初形态相比,由于1949年之后普遍存在的对那些在新的时代看起来

“违碍字句”的“更正”^②,也许我们看到的中国现代文学早已变得千疮百孔甚至面目全非。如今,随着出版业的不断市场化,如不加注意,中国现代文学作品的出版与流传将更加缺乏历史意识的观照,这毫无疑问将进一步引起中外读者对中国现代文学的误读。再次,1949年之后中国现代长篇小说及其他现代文学文献在整理出版过程中的种种修改背后是历史意识与历史观念的根本缺失甚至完全颠倒。对于历史,后来人只有绝对尊重与极力保护而无随意改动、为我所用、任意涂改的权力,所能做的是在绝对尊重并极力保持历史原初状态的前提下对历史展开批判性认识。有鉴于1949年之后中国现代长篇小说的修改给中国现代作家、中国现代文学史本身所构成的种种影响,尊重中国现代文学史本身,重版、外译包括中国现代长篇小说在内的作品初版本从而让现今的读者走进中国现代文学史的原初世界就十分必要,那段完全有可能辉煌灿烂却未能完成的历史需要原本地理解。

①注:一、此处所说“完成并定型”是指某一作品出版之后经历了较长时间作家本人仍无意修改,这一作品就可视为“完成并定型”。二、“从1950年到80年代初,出现了三次长篇小说的修改浪潮”(金宏宇:《中国现代长篇小说名著版本校评》,人民文学出版社2004年版,第9页),但是,完成于30年代前后的长篇小说特别是其中名著的修改,无论是作家本人所受五四新文化运动影响的深度还是修改时面临的困境及作品修改之后对中国现代文学本身所产生的影响等等,与其后特别是完成于1949年之后的长篇小说的修改有质的不同。特别需要指出的是,完成于40年代之后的长篇小说在1949年之后不乏“趋时”(鲁迅语)的主动修改。三、本文系厦门大学“中央高校基本科研业务费专项资金资助”(Supported by the Fundamental Research Funds for the Central Universities)项目《辉煌与冷落:《子夜》的艺术与命运》的阶段性成果,项目编号:2011221026。

②④⑤金宏宇:《论中国现代长篇小说的修改本》,《文学评论》2003年第5期。

③⑤⑨拙作:《论“未完成的中国现代文学”》,《学术界》2002年第5期。

⑥②③④⑤⑪⑫⑬⑭⑮《李劫人全集》第九卷,第249页,第249页,第243页,第249页,第249页,第250页,第250页,第243页,第250页,第248页,四川文艺出版社2011年版(下同)。

⑦⑧⑨《中国当代文学研究资料·茅盾专集》第一卷·下

- 册,第827页,第858页,第898页,福建人民出版社1983年版。
- ⑨⑩⑪⑫⑬⑭⑮⑯⑰⑱⑲⑳㉑㉒㉓㉔㉕㉖㉗㉘㉙㉚㉛㉜㉝㉞㉟㊱㊲㊳㊴㊵㊶㊷㊸㊹㊺《中国当代文学研究资料·茅盾专集》第一卷·上册,第723页,第331页,第176页,福建人民出版社1983年版。
- ①①①②③④⑤⑥⑦⑧⑨⑩⑪⑫⑬⑭⑮⑯⑰⑱⑲⑳㉑㉒㉓㉔㉕㉖㉗㉘㉙㉚㉛㉜㉝㉞㉟㊱㊲㊳㊴㊵㊶㊷㊸㊹㊺《巴金全集》第一卷,第436页,第454页,第457页,第454页,第454页,第454页,第2页,第454页,第454页,人民文学出版社1986年版。
- ⑬⑭⑮⑯⑰⑱⑲⑳㉑㉒㉓㉔㉕㉖㉗㉘㉙㉚㉛㉜㉝㉞㉟㊱㊲㊳㊴㊵㊶㊷㊸㊹㊺曾广灿、吴怀斌编:《中国现代文学史资料汇编(乙种)·老舍研究资料》(上),第609—610页,第626—627页,第610页,第625页,第625页,第610页,第625页,第633页,北京十月文艺出版社1985年版。
- ⑮注:有人认为“老舍在修改《骆驼祥子》时说得非常明确,就是为了‘自我检讨’,‘检讨’的目的当然是为了更好地改造自己”(金宏宇:《论中国现代长篇小说的修改本》,《文学评论》2003年第5期及《中国现代长篇小说名著版本校评》第19页),这可以说是对老舍的重要误解:一、老舍在1951年开明书店出版《〈老舍选集〉自序》最后所说的“检讨”是在刚开始的新的时代对自己此前创作得失的回顾而不是后来政治批判运动中的检讨。二、在1954年《〈骆驼祥子〉(修订版)后记》中不见老舍修改“就是为了‘自我检讨’”的任何表述。
- ⑮⑯⑰⑱⑲⑳㉑㉒㉓㉔㉕㉖㉗㉘㉙㉚㉛㉜㉝㉞㉟㊱㊲㊳㊴㊵㊶㊷㊸㊹㊺参见:《李劫人全集》第九卷,第248—249页,第251页。
- ⑰⑱⑲⑳㉑㉒㉓㉔㉕㉖㉗㉘㉙㉚㉛㉜㉝㉞㉟㊱㊲㊳㊴㊵㊶㊷㊸㊹㊺孙中田:《子夜的艺术世界》,第230页,第230页,第230页,第223页,第223页,第230页,第223页,上海文艺出版社1990年版(下同)。
- ⑰⑱⑲⑳㉑㉒㉓㉔㉕㉖㉗㉘㉙㉚㉛㉜㉝㉞㉟㊱㊲㊳㊴㊵㊶㊷㊸㊹㊺注:查人民文学出版社1984年版《茅盾全集》小说卷及第36卷、第38卷中的日记、书信、年谱以及80年代的回忆录等,均未见茅盾关于1954年版《子夜》修改的片言只语。
- ⑲⑳㉑㉒㉓㉔㉕㉖㉗㉘㉙㉚㉛㉜㉝㉞㉟㊱㊲㊳㊴㊵㊶㊷㊸㊹㊺《茅盾全集》第一卷,第426页,第426页,第426页,第426页,第426—427页,第426—427页,第426页,人民文学出版社1984年版。
- ⑲⑳㉑㉒㉓㉔㉕㉖㉗㉘㉙㉚㉛㉜㉝㉞㉟㊱㊲㊳㊴㊵㊶㊷㊸㊹㊺刘增人、冯光廉编:《中国现代文学史资料汇编(乙种)·叶圣陶研究资料》,第262—263页,第263页,第264页,第264页,第262页,第264页,第264页,第263页,第264页,第264页,北京十月文艺出版社1988年版。
- ⑲⑳㉑㉒㉓㉔㉕㉖㉗㉘㉙㉚㉛㉜㉝㉞㉟㊱㊲㊳㊴㊵㊶㊷㊸㊹㊺李存光编:《中国现代文学史资料汇编(乙种)·巴金研究资料》(上卷),第445页,第445页,海峡文艺出版社1985年版。
- ⑲⑳㉑㉒㉓㉔㉕㉖㉗㉘㉙㉚㉛㉜㉝㉞㉟㊱㊲㊳㊴㊵㊶㊷㊸㊹㊺王运熙主编:《中国近代文论选》近代卷(下),第282页,第286页,江苏文艺出版社1966年版。
- ⑲⑳㉑㉒㉓㉔㉕㉖㉗㉘㉙㉚㉛㉜㉝㉞㉟㊱㊲㊳㊴㊵㊶㊷㊸㊹㊺胡适:《尝试集·自序》,第21、159页,安徽教育出版社1999年版。
- ⑲⑳㉑㉒㉓㉔㉕㉖㉗㉘㉙㉚㉛㉜㉝㉞㉟㊱㊲㊳㊴㊵㊶㊷㊸㊹㊺参见鲁迅:《坟》中的《文化偏至论》及《摩罗诗力说》,人民文学出版社1973年版。
- ⑲⑳㉑㉒㉓㉔㉕㉖㉗㉘㉙㉚㉛㉜㉝㉞㉟㊱㊲㊳㊴㊵㊶㊷㊸㊹㊺鲁迅:《坟·再论雷峰塔的倒掉》,人民文学出版社1973年版。
- ⑲⑳㉑㉒㉓㉔㉕㉖㉗㉘㉙㉚㉛㉜㉝㉞㉟㊱㊲㊳㊴㊵㊶㊷㊸㊹㊺《老舍写作生涯》,第87页,第110页,百花文艺出版社1981年版。
- ⑲⑳㉑㉒㉓㉔㉕㉖㉗㉘㉙㉚㉛㉜㉝㉞㉟㊱㊲㊳㊴㊵㊶㊷㊸㊹㊺《文学运动史料选》(第四册),第290—291页,上海教育出版社1979年版。
- ⑲⑳㉑㉒㉓㉔㉕㉖㉗㉘㉙㉚㉛㉜㉝㉞㉟㊱㊲㊳㊴㊵㊶㊷㊸㊹㊺拙作:《重新认识“中国现代文学史”》,《文学评论丛刊》2009年第12卷第1期。
- ⑲⑳㉑㉒㉓㉔㉕㉖㉗㉘㉙㉚㉛㉜㉝㉞㉟㊱㊲㊳㊴㊵㊶㊷㊸㊹㊺朱栋霖等主编:《中国现代文学史》(上),第177页,第183页,第264页,高等教育出版社1999年版。
- ⑲⑳㉑㉒㉓㉔㉕㉖㉗㉘㉙㉚㉛㉜㉝㉞㉟㊱㊲㊳㊴㊵㊶㊷㊸㊹㊺金宏宇:《中国现代长篇小说名著版本校评》,第109页,第146页,第146页,第146页,第19页,第19页,第19页,第19页,第127页,人民文学出版社2004年版。
- ⑲⑳㉑㉒㉓㉔㉕㉖㉗㉘㉙㉚㉛㉜㉝㉞㉟㊱㊲㊳㊴㊵㊶㊷㊸㊹㊺《中国新文学大系1927—1937·小说集六·子夜》,第664页,上海文艺出版社1984年版(下同)。
- ⑲⑳㉑㉒㉓㉔㉕㉖㉗㉘㉙㉚㉛㉜㉝㉞㉟㊱㊲㊳㊴㊵㊶㊷㊸㊹㊺参见《中国新文学大系1927—1937·小说集六·子夜》,第688—691页。
- ⑲⑳㉑㉒㉓㉔㉕㉖㉗㉘㉙㉚㉛㉜㉝㉞㉟㊱㊲㊳㊴㊵㊶㊷㊸㊹㊺参见《李劫人全集》第八卷,第166页,第168—203页。
- ⑲⑳㉑㉒㉓㉔㉕㉖㉗㉘㉙㉚㉛㉜㉝㉞㉟㊱㊲㊳㊴㊵㊶㊷㊸㊹㊺《中国现代文学简明词典》,第181页,山东教育出版社1987年版。
- ⑲⑳㉑㉒㉓㉔㉕㉖㉗㉘㉙㉚㉛㉜㉝㉞㉟㊱㊲㊳㊴㊵㊶㊷㊸㊹㊺《文学运动史料选》(第五册),第684页,上海教育出版社1979年版。
- ⑲⑳㉑㉒㉓㉔㉕㉖㉗㉘㉙㉚㉛㉜㉝㉞㉟㊱㊲㊳㊴㊵㊶㊷㊸㊹㊺参见孙中田:《〈子夜〉的艺术世界》第212—222页中关于《子夜》对外翻译问题的论述。
- ⑲⑳㉑㉒㉓㉔㉕㉖㉗㉘㉙㉚㉛㉜㉝㉞㉟㊱㊲㊳㊴㊵㊶㊷㊸㊹㊺李岫编:《茅盾研究在国外》,第194页,湖南人民出版社1984年版。
- ⑲⑳㉑㉒㉓㉔㉕㉖㉗㉘㉙㉚㉛㉜㉝㉞㉟㊱㊲㊳㊴㊵㊶㊷㊸㊹㊺参见:《沙汀文集》第七卷,第30页,第32页,上海文艺出版社1992年版。

[作者单位:厦门大学中文系]

责任编辑:邢少涛